

Torben Kragh Grodal

Fiktionsteori og underholdningens genrer

Underholdning udspringer af en række symbolske aktiviteter, hvis historie formodentlig er lige så lang som menneskeheden. Fortællinger, ritualer, danse, maskeringer osv. har rod i forhistorisk tid. Med ordet underholdning antydes imidlertid en nyere, måske ideologisk præget, underopdeling af disse fænomener. Selvom ordet kan bruges om førborgerlige fænomener, og selvom der er lighedstræk med underholdningen i romerrigets arenaer, er forestillingen om underholdning især knyttet til det borgerlige samfund og dets masseinstitutioner for fritidsforlystelser. Underholdning består i en arbejdsdelt aktivitet, hvor nogle underholder og andre passivt lader sig underholde. Man ville f.eks. nok betegne dans som en forlystelse, men ikke som underholdning. Underholdning består i passiv perception, der enten foregår i ensomhed eller i et serialiseret¹ samvær, med en marginal interaktion mellem de underholdte.

Ikke al passiv perception af symbolske meddelelser kan kaldes underholdning. Der er kun tale om underholdning, hvis oplevelsen er forbundet med stærk lystudvikling, at gå til forelæsning f.eks. falder sædvanligvis uden for forlystelseslivet. Endvidere foretager man normalt en ideologisk præget skelnen mellem seriøse og kulørt-lystbetonede. De aktiviteter, der i Kants terminologi giver et interesseløst behag, er seriøse; de, der *kun* udvirker stærkere eller svagere kropslige og emotionelle reaktioner, er underholdning. Dette *kun* er imidlertid en ideologisk størrelse. Det underforstår en opdeling i symbolprodukter, der *kun* spekulerer i kropsligt-emotionelle reaktioner, og de produkter der peger på en højere eller dybere virkelighed. Hvis man *blot* ler, fordi en person falder på halen, er det underholdning. Hvis faldet derimod skildres som led i en 'dybere' betydning, f.eks. som led i et symbolsk udsagn om de menneskelige vilkår, er der tale om seriøs kunst.

Man kunne også udtrykke dette på en anden måde, der inddrog læseren eller tilskueren. Jo mere receptionen af den symbolske meddelelse efterlader læser/tilskuer i en spændt-umættet tilstand, rettet

mod en højere/dybere 'betydning', der ikke kan udløses i umiddelbar handling og lyst, des mere seriøs; jo mere receptionen derimod sigter mod mætning og udløsning af emotioner og kropslige reaktioner, des mere kulørt. Seriositeten kan således også ses som en receptionsholdning. Den forudsætter og producerer en tilskuer/læser, der sublimerende udskyder lyst og betydning til et fjernt forsvindingspunkt. Den 'useriøse' tilskuer/læser derimod vil tilfredsstilles her og nu. Seriositeten kan således opfattes som en bestemt æstetisk funktion, frembragt i et samspil mellem værk og læserholdning, der består i oplevelsen af at blive lovet noget mere, en sandhed, en nydelse, der flygter foran læseren. Denne 'umættede' spændthed frembringes f.eks. ved at det æstetiske værk har en 'dyb' symbolsk struktur eller en kompleks fremstilling. I det 19. årh.s. narrative værker var der som regel en vis spændingsopløsning, især i slutningen af handlingsforløbet, f.eks. i form af et ægteskab, en død eller en erkendelse. I en række såkaldt poststrukturelle æstetikker er modstanden mod æstetisk spændingsudløsning skærpet. F.eks. har Barthes og Derrida ført en indædt kamp mod produkter, der besidder en lukket og afgrænset mening og æstetik. Den trods alt afgrænsede struktur, man finder i f.eks. det 19. årh.s. litteratur, er ifølge denne æstetik udtryk for en borgerlig, metafysisk eller ideologisk fremstilling. Denne æstetik er ikke uden indre modsigelser. Ganske vist kæmper den mod en opfattelse af det æstetiske værk som henvisende til og besiddende en mening, der er uafhængig af udtrykket. Men den manglende afgrænsning fremkalder netop en spændthed, der ikke falder til hvile, men tværtimod peger udover sig selv mod den store betydningsfylde.²

I den såkaldte kulørte underholdning sker der derimod en mere eller mindre psyko-fysiologisk udladning, fargen fremkalder uhæmmet latter, tårperseren får tårerne til at rinde, spændingen, rettetheden i den handlingsmættede historie udløses i afspænding osv. Underholdningen 'ophæver' sig selv ved at skabe psyko-fysisk afløb for de emotioner, der bearbejdes. Underholdningen sigter ikke mod en uopløst spænding, der peger mod en uhåndgribelig betydning. Dens mål er derimod at skabe behagelige oplevelser, f.eks. forstærket kropslig selvoplevelse. Om der sker en sådan afspænding afhænger imidlertid i høj grad af modtageren, selvom visse teksttyper lægger mere op til et 'useriøst' konsum. Man kan f.eks. le over Chaplins klovnerier, men man kan også læse dem som udtryk for en 'dybere' betydning, og derved bevare en spændt rettethed. Valget af den ene eller den anden læse-måde afhænger især af recipientens sociokulturelle normer og baggrund.

Fælles for underholdningsfiktion og såkaldt seriøs fiktion i nyere tid

er imidlertid den passive, serialiserede envejskommunikation. Den har vundet relativt frem i forhold til ritualer, dans og lignende former for symbolsk adfærd; der er ingen skarpe skel mellem afsender og modtager, når fællessangen synges eller dansetrin tages. Motorik og symbolik falder sammen i dans, sang og ritual. Fiktionen, derimod, arbejder med modtagere, der er karakteriseret ved passivitet. Modtagersituationen er karakteriseret ved motorisk blokering. Udladning af spænding kan enten ske ved en forhøjet besætning af det sansede eller ved 'automotorisk' udladning, dvs. f.eks. gysen, gråd og latter. Også drømmetilstanden fungerer som en passiv tilstand, hvor der er en total blokering af den motoriske udladning. Derfor kan udladningen under drømmen kun få afløb gennem en forhøjet besætning af sanselementer. I nogle henseender er fiktion således en mellemtilstand mellem en vågen-aktiv og en drømmende-passiv tilstand, selvom drømmen ikke giver muligheder for auto-motorisk udladning. (Jfr. dog mareridt hvor spændingen er så kraftig at drømmeren må skaffe sig afløb ved at kaste sig hvileløst på lejet).

Det fysisk passive fiktionskonsum er imidlertid på ingen måde et vågent drømmeri, det kræver tværtimod en bestemt form for socialt indlært disciplin at afstå fra en aktiv-motorisk deltagelse i fiktionens verden. Christian Metz har i *Le Signifiant Imaginaire* beskrevet, hvorledes usofistikerede biograftilskuere i Sydfrankrig og Italien forlader deres pladser og bevæger sig hen mod lærredet for at advare osv. De bestræber sig altså på at deltage aktivt-motorisk i den fiktive handling. Men derved, siger Metz, får de en motorisk udløsning, der nedbryder den fiktionsmæssige illusion, den kraftige opladning af det perceptoriske system, der er karakteristisk for f.eks. film. Tilsvarende har jeg i en Sherlock Holmes-analyse³ beskæftiget mig med betydningen af, at læseren af fiktion sidder stille og isoleret i sin stol, hvorved den opdæmmede energi får afløb i den fiktive verden og/eller i form af autoerotiske ophidselsestilstande.

Underholdning og fiktion er i en række henseender en 'ensom' foreteelse, med komisk underholdning som en markant og, som vi skal se, logisk undtagelse. I slutningen af det 18. årh. blev den passive æstetiske modtager for alvor dominerende, dvs. den ensomme læser, den ubevægelige tilskuer i tyste teaterrum, den stillesiddende tilhører med lyttende øre i koncertsale. Det er samtidig det tidsrum, hvor man for alvor begyndte at producere fiktion, der sigtede direkte på automotorisk udladning, fra sentimentale grædestykker til skræksommeligt spændingsfiktion. Norbert Elias m.fl. har beskrevet den civiliseringsproces, de ritualer og den muskelkontrol, der fører frem mod den selvbeherskelse, som vi også finder som forudsætning for den

moderne passive konsument af fiktion. Den moderne fiktionskonsument kan således ses som et specifikt produkt af denne udvikling, og underholdningsfiktionen er på én gang et resultat af denne udvikling og et forsøg på at kompensere for den.

Vi vil om lidt beskrive, hvorledes den moderne underholdningsfiktion systematiserer iscenesættelsen af det ensomme, auto-erotiske fiktionskonsum. Men først er det nødvendigt at redegøre for de mekanismer, der producerer fiktions-fænomenet og dets affektive virkninger. Vi vil derfor se på dets opståen i den menneskelige udvikling. Det spæde barns oplevelse af virkeligheden er symbiotisk, dvs. det skelner ikke mellem sin egen krop, bevidsthed og omverdenen, alt er del af et kontinuum. Skal man finde udgangspunkt for såvel fiktionsfænomenet som dets affektive virkninger, må man opsøge den overgangsfase i individets udvikling, hvor en symbiotisk oplevelse af virkeligheden begynder at gå i opløsning og en *objektivistisk* virkelighedsopfattelse endnu ikke er etableret. Etableringen af symboler for objektet vil vi beskrive med udgangspunkt i Winnicotts teori om *overgangsobjekter*, og etableringen af symboler for subjektet vil vi beskrive med udgangspunkt i Lacans teori om spejlstadiet.

Forskellige frustrationsoplevelser vil efterhånden medføre at der opstår brud i kontinuet krop, bevidsthed, omverden. Barnet erfarer konkret, at omverdenen, f.eks. moderen, ikke totalt er kontrolleret af dets ønsker og begær. Den engelske psykoanalytiker D. W. Winnicott har⁴ beskrevet denne overgangsfase, hvor det begyndende 'mellemrum' mellem individ og objektiv realitet udfyldes med, hvad han kalder *transitional objects*. Disse overgangsobjekter er genstande fra tæpper til bamser, der bliver bærere af en symbolsk formidling mellem, hvad der skal blive jeg og omverden, i og med at objekterne delvis er under barnets kontrol, men samtidig har en vis objektiv karakter. Oprettelsen af dette mellemfelt mellem subjekt og objektiv verden ser Winnicott som kimen til den fiktive verden, der senere udvikles i leg, kunst og religion. En beskrivelse af hvordan et sådant overgangsobjekt oprettes kan man finde i Freuds berømte analyse⁵ af sit barnebarns leg med en garntrisse. Garntrissen symboliserede moderen, og legen gav en vis, symbolsk, kontrol med objektet/moderen. Barnet kunne på én gang fremstille (projicere) sine følelser i en objektiv ydre form og *fremstille* en vis subjektiv magt over dem. De sanselige oplevelser, som jo egentlig hører hjemme i barnets kropsoverflade, projiceres ud i et objekt, og formålet med denne projektion er bl.a. at gøre de sanselige oplevelser manipulerbare på en symbolsk, ikke-hallucinatorisk vis. De elementer af barnet, der projiceres ud i objektet, er især de nærsanselige.

Den næste fase i opbygningen af en *fiktiv mediation* mellem individ og omverden er, at ikke alene objektet, men også individet som subjekt får en symbolsk stedfortræder i 'gabet', mellemrummet. Det er især den franske psykoanalytiker Jacques Lacan, der med sine beskrivelser af dannelsen af et 'fiktivt jeg' i spejlstadiet⁶ har beskæftiget sig med, hvorledes et symbolsk subjekt udskilles fra det oprindelige symbiotisk-imaginære kontinuum. Spejlbilledet er en ny formidling mellem barn og omverden. Barnets spejlbillede har en fjernsanselig form, billedet af jeg-et ligner det billede, som barnet har af alle andre 'fremmede' objekter. Barnet kan derigennem opfatte sig selv som en særlig helhed, énhed. Samtidig besidder denne symbolske repræsentant for individet, dette *jeg*, de evner til objektmanipulation, som er forbundet med bevidsthedens herredømme over motorikken og over fjernsanserne. Forudsætningen for at det fjernsanselige spejlbillede kan fungere som individets symbolske identifikationsobjekt er imidlertid, at en 'umiddelbar' nærsanselig lystfyldt kropsoplevelse fortrænges og projiceres over i et eller flere ydre objekter. Det visuelle og motoriske kropsbillede, Jeg-et, er ved fortrængning blevet skilt fra det nærsanselige 'kropsbillede', der er projiceret over i objektet.⁷ Jeg-et er derved blevet et udtryk, en signifiant, for et indhold, en 'signifié', objektet, objekterne. Dermed er grundlaget for fiktionens grundlæggende instanser lagt, idet jeg herved forstår en symbolsk struktur, der a. formidler mellem individ og realitet, b. foretager en symbolsk strukturering eller iscenesættelse af forholdet mellem et individ, herefter kaldt *Læser*,⁸ et lacaniansk jeg og et Winnicott'sk-Freudiansk objekt. Alt dette kan synes abstrakt i forhold til underholdningsgenrer, men jeg skal snart vise, på hvilken måde disse fiktionsinstanser er centrale krystallisationspunkter for strukturen i underholdningsfiktionens genrer, der er opbygget omkring manipulationen af grundlæggende psykiske instanser.

Læserens fordobling i egl. Læser og i fiktivt subjekt og objekt har skabt to akser: For det første en identifikations-akse, hvorpå læseren former sin grad af identifikation med det fiktive jeg, helten, hovedpersonen, osv. Denne akse kan også ses som en metaforisk akse, baseret på lighed og identitet. For det andet en projektions- og handlingsakse, der strukturerer det fiktive subjekts begær efter og behandling af det fiktive objekt. Det er ikke tilfældigt at fiktion opbygges gennem en *handling*, en fremstilling af motorisk mediation mellem subjekt og det begærede/udskudte objekt; fiktionen er helt afhængig af aktiv-handlende subjektivitet i skabelsen af fiktivt rum. Fiktionsaksen kan også ses som en metonymisk akse. I fig. 1 er der forsøgt en grafisk fremstilling, der yderligere inddrager en virtuel ikke-fiktiv identifikationsak-

se, på hvilken læserens forhold til medlæsere – f.eks. andre tilskuere til en komedie – artikuleres.

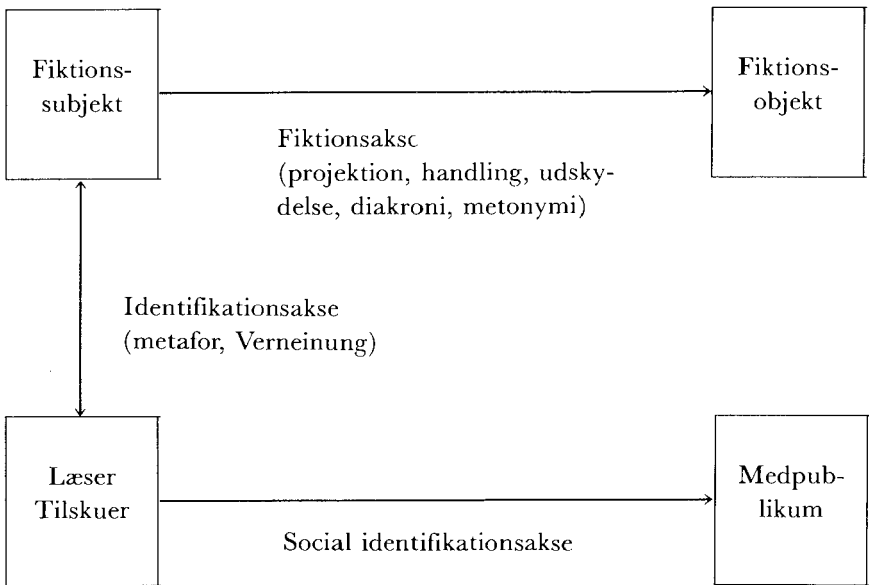


Fig. 1.

Underholdningsfiktionens hovedgenrer har hver deres karakteristiske bearbejdning af fiktionsaksernes muligheder for at fremkalde specifikke lystformer. Lyrik, komik og skizofreniform horror-fiktion bearbejder problemer tilknyttet identifikationsaksen. Action-fiktion, kriminal-fiktion, melodrama og paranoid horror-fiktion bearbejder problemer tilknyttet handlings-objekt-aksen. Det er dog værd at fastholde, at genre-betegnelser er sociale etiketter på typer af fiktion, og denne etikettering sker efter den dominerende funktion. Selvom komikken primært er centreret omkring identifikationsaksen, benytter og udnytter den en række strukturer, der primært er centreret omkring fiktions- og handlingsaksen; spændingsfiktion benytter uafbrudt horror-elementer, som dog indordnes under den dominerende struktur og dermed den dominerende læserforventning.

Det er værd at understrege, at selvom fiktionen benytter en række af de samme mekanismer som de mentale forstyrrelser, er der himmelvid forskel mellem mental forstyrrelse og fiktionens sociale benyttelse af de samme mekanismer. Inden for psykoanalysen er benyttel-

sen af og iagttagelsen af psykiske funktionsmåder hyppigst opstået ved iagttagelse af situationer hvor en given funktionsmåde optræder patologisk og på dominerende vis. Selv til betegnelser af uskyldige foreteelser som narcissisme klæber der derfor helt uberettiget patologiske konnotationer, selvom narcissisme også for den normale er så nødvendigt som vejrtrækning. En ucentreret og uhierarkiseret sanselighed er i sig selv en god og upatologisk ting, selvom der til dens betegnelse, polymorf-pervers, klæber negative associationer, her forstærket af den lidt uheldige kobling af det beskrivende ord, polymorf, med det langt mere ladede ord pervers. I det efterfølgende er derfor ord som polymorf-pervers, narcissistisk, psykotisk osv., når ikke andet er anført, helt neutrale beskrivelser af tilstande og funktioner til at regulere individernes symbolsk-driftmæssige stofskifte med omverdenen. Og selv når underholdningens genrer benytter decideret patologiske psykiske tilstande, sker det som en slags mentale værktøjer og programmer, der muliggør omflytninger af symboliseringsstrukturer og besætningsenergi.

Jeg vil nu eksemplificere det ovenstående ved at foretage en gennemgang af nogle dominerende fiktions-genrers opbygning og emotive funktion.

a. Metaforisk lyrisme

Man kan diskutere om lyrik – i den romantisk-gængse forstand der kommer til udtryk i benyttelsen af ordet 'lyrisk' som ensbetydende med stemningspræget – i lyset af den ovenstående definition overhovedet er fiktion, da der ikke er nogen fiktionsakse, men kun grader af symbiose med omverden. Lyrikken har formmæssigt sine rødder i en perceptorisk-symbiotisk oplevelsesform, der hører hjemme på et livshistorisk tidligt trin. Lyrik lægger op til at læseren helt identificerer sig med sine sansninger uden noget skel mellem subjekt og objekt, mellem den sansende og det sansede. Der fremstilles et tidløst nærvær med en metaforisk sammenhæng mellem den sansende og det sansede, og de lyriske sanselementer har derfor alle en driftmæssig *mættet* karakter. Der er ikke noget skel mellem udtryk og indhold. Man kunne også kalde denne virkelighedstilgang for fetichistisk, da den benægter at der er noget svælg eller nogen forskel mellem subjekt og objekt: den læsende er i metaforisk-fetichistisk samklang med sine sansninger. Sammenhængende hermed er centrallyrikken uden handling, for handling ville jo netop udtrykke et skel mellem et hand-

lende-begærende subjekt og en objektverden. Dette modsætningsforhold mellem handling og lyrisme er særlig tydeligt på film, hvor man helt håndgribeligt kan 'se' oprettelsen eller sløjfningen af fiktionsaksen: jo mere man kører filmen i slow-motion, des mere opleves billederne som lyriske. De bliver mere 'døde', viser ikke ud over sig selv. Til gengæld bliver de langt mere intenst-mættede – et udtryk for deres metaforisk-fetichistiske symbiose med tilskueren. Derved bliver de lyriske perceptor på én gang nære og fjerne. De er faktisk på nethinden, men er samtidig uopnåelige fordi enhver handlingsmæssig mulighed for at komme dem på nærmere hold er suspenderet. Man kan sammenligne dette med fotografiets fetichistiske nærværende fravær.

De finkulturelle lyrismer er hyppigt de mest 'fetichistisk-metaforiske'. Grundstrukturen i underholdningsindustriens verbalt-musikalske sange har hyppigt en vis fiktionisering af en subjekt/objektstruktur, der dog forsøges medieret med rituelle performativer, den feticherede besyngelse, anråbelse, besværgelse af typen: jeg er glad eller ked af det, jeg elsker dig, jeg savner dig, du savner mig, I Need You, You Love Me. Formålet er således at frembringe en symbiotisk-oceanisk følelse. Lyrikkens symbiotiske karakter kan både understreges og modificeres af musikken. Symbiosen kan understreges fordi musikken jo heller ikke har et skel mellem udtryk og indhold, men netop er metaforisk-symbiotisk, en mættet, diffus stofflighed. Men den kan også modificeres af musik der understreger diakron udskydelse, dissonanser der jagter frem i tid for at ophæves i konsonans.⁹

b. Metonymisk Action-Adventure

Den første og basale egl. fiktions-genre er den, der normalt i videoformetninger karakteriseres som action-adventure, en videreudvikling af de handlingsformer vi f.eks. kender fra eventyret. Og som allerede Propp har påvist,¹⁰ består eventyrets grundlæggende struktur i en beskrivelse af et fiktivt subjekt, en helt/heltinde, der har en mangel. Det fiktive subjekt besidder en række kvalifikationer, som det udfolder i sin stræben mod at bemestre objekt-verdenen. Formålet er at inkorporere det manglende, f.eks. gode objekter såsom prinser og prinsesser, skatte osv. og samtidig dræbe og udslette 'onde' objekter. Genren forudsætter selvfølgelig, at læseren har blokeret sin egen motoriske udfoldelse, og fremkalder til gengæld en simuleret motorisk spænding og en større eller mindre mængde af autoerotisk ophidselse,

f.eks. hjertebanken, der kanaliseres ind i en stærk følelsesprojektion mod det fjerne objekt. Genren forudsætter derved fortrængning, udskydelse og forskel, læseren kanaliserer sine kropslige følelser ud mod det fjerne mål. Motorisk og redskabsmæssig beherskelse dominerer over iscenesættelsen af de emotionelle reaktioner. For de personer, der mener at en sådan identitetsdannelse ved handling er 'materialistisk' og flad, vil karaktertegningen fremstå som rudimentær. Men man kunne med større rimelighed tale om en anden, abstrakt realisme i fremstillingen af driftprojektion og aktiv subjektivitet.¹¹

Projektionerne behøver ikke at fortættes helt og fuldt omkring et fjernt, transcendent objekt. Der er hyppigt indlagt angst-og-horrorfaser, der, som vi skal se, modvirker projektion. Og selv om de enkelte fiktionselementer peger fremad, mod kampen om erhvervelsen af det gode objekt, og derfor bliver udtryk, signifikanter, der peger mod et fraværende indhold, kan udtrykkene godt have en vis metaforisk-symbiotisk egenværdi. Der kan f.eks. være lange beskrivende eller lyriske passager, der 'hviler i sig selv', indtil mangel og handling igen tager fart. Forholdet mellem projektive og immanente elementer bliver hyppigt synligt i forbindelse med tekstafslutningen, handlingsafslutningen. Skal man blot ophæve manglen (og de levede lykkeligt til deres dages ende), og derved skabe immanens, eller skal man transponere manglen og bevægelsen til en anden modus, som når f.eks. mange film flader ud i slowmotion eller still's, eller skal man lave en åben slutning der projicerer spændingen ud hinsides det sidste punktum? Problemet er selvfølgelig ikke blot fiktionsmæssigt og æstetisk men også socialpsykologisk: Fastholdelsen af et vist element af udskydelse er gavnlig for opbygning af overjeg og underkastelse under realitetsprincippet.

c. Tvangsneurotisk kriminalfiktion

Kriminaldramet er en særlig variant af action/adventure-genren. Action/adventure-genren glider over i kriminaldrama, når subjektet på tre måder adskilles fra objektet: når fiktionssubjektets følelser og adgang til motorisk manipulation adskilles fra objektverdenen; når objektverdenen får tegnfunktion i forhold til et transcendent objekt; og når fiktionssubjektets kropslige sanselighed undertrykkes og isoleres fra objektverdenen. Især den 'klassisk-engelske' kriminalfiktion er

baseret på, at fysisk handling er erstattet med intellektuel handling, deduktion, induktion og anden ræsonneren; erstatningen af handling med tænkning er mindre udtalt i den 'amerikanske', mere action-orienterede kriminalfiktion. I kriminalfiktionen sker der en stærk opladning af fiktionssubjektet, og der er hyppigt indlagt en fortæller, fra Poes »Jeg« til DoYLES dr. Watson, der direkte kan danne model for læserens projektion af grandios jeg-følelse over i fiktionssubjektet, 'detektiven'. Kriminalfiktionens subjekter er som regel storslåede personer, lige fra Poe's Dupin via DoYLES Sherlock Holmes til Christie's Hercule Poirot. Samtidig fortælles der om objekter, der ikke alene repræsenterer fortrængte elementer af læserens sanselighed, men som også løsrives fra en direkte og personlig forbindelse til detektivens, fiktionssubjektets følelsesliv, der jo 'intet' har med forbryderen at gøre.¹² Detektivens interesse i objekterne er rent intellektuel og upersonlig.

Der sker således i kriminalfiktionen en dobbelt 'fortrængning' eller en dobbelt projektion: først projiceres Læserens kropsbevidsthed og emotioner over i fiktionssubjektet og derefter projiceres de videre mod fiktionsobjekterne. Denne absolutte forskel mellem fiktionssubjekt-detektiv og fiktionsobjekt-forbryder forøger og centraliserer spændingen. Tingsverdenen får på den ene side tilført driftmæssig besætning, selv det mindste cigaretskod er interessant som muligt indicie. Men denne besætning af tingsverdenen er på den anden side 'tilfældig', ingen af genstandene er interessante 'i sig selv', kun som gennemgangsled til noget andet, noget hinsidigt. Personverdenen og tingsverdenen er fragmentarisk, og fragmenterne er spor, der peger mod fraværende elementer. Dette fravær kan være logisk, tidsmæssigt, rumligt osv. Formmæssigt er kriminalfiktionen beslægtet med tvangsneurosen, en voldelig løsrivelse af udtryk fra indhold, form fra ladning.¹³ Tvangsneurotikereren iscenesætter 'rene' formelle fortælleforløb, hvor de enkelte udtrykselementer i fortællingen tilsyneladende kun har én 'betydning': at vise hen til næste udtrykselement i kæden. Det kan f.eks. have karakter af en tvangsmæssig tællen, en, to, tre, fire ..., eller gentagelse af 'meningsløse' remser. Tvangshandlingerne bliver derfor en ren 'fortællen' forstået som iscenesættelsen af et tilsyneladende rent formelt og 'betydningsløst' forløb af udtryksforskelle, en ren metonymi, bag hvilket der skjuler sig behovet for en følelsesprojektion. På samme måde tenderer kriminalfiktionen mod formalisme, således at alle elementer udelukkende får deres betydning ved deres placering i forløbet. Indicierne ville jo blive helt 'meningsløse', hvis man fra begyndelsen havde nøglen til, hvad de var indicier på.

I sin klassisk-engelske udformning repræsenterer kriminalfiktion-

nen en yderligere fortrængning i og med at forholdet mellem subjekt og objekt ideelt set er inderliggjort. Hele subjektets aktive perception og motorik kanaliseres ind i den aktive tænkning. Tankehandlingerne retter sig mod intellektuelle, dvs. tilsyneladende fiktive, ikke-virkelige problemer omkring forbrydelser og sanselighed. Læseren inviteres tilsyneladende til at deltage i en intellektuel leg, til at nyde logik og ræsonnering; forbrydelsernes driftmæssige pikanterier er tilsyneladende kun uvæsentlige anledninger til den intellektuelle leg. Verden og kroppen har ikke realeksistens, men er blevet formelle brikker i fiktionssubjektets suveræne intellektuelle beherskelse.

Med kriminalfiktionen er man nået et vendepunkt i fortrængningen af bevidstheden om egenkroppen og dens projektion ud i objektverdenen, og et højdepunkt i den ømt-identifikatoriske projektion fra læser til fiktivt subjekt. Man kan også sige at man er nået en grænse for de aktive, subjektive lystgevinster. Dog modvirker den klassiske kriminalfiktion med dens understregning af, at aktiviteten består i tænkning og derfor er af indre karakter, at projektionen rettes mod en real omverden. 'Grænser' for projektionen kan man også iagttage indenfor kriminalfiktionen selv; hvis man potenserer gådefuldhed og projektion til bristepunktet, kan gådefuldheden ikke mere henvise til og fokusere afgrænsede objekter. Derved opnår man en effekt, der på mange måder mere ligner den lyriske, fetichistiske immanens. Mange modernistiske benyttede af kriminalformlen har benyttet sig af dette forhold. Så længe de forskellige spor og tegn synes at henvise til reelle objekter, så længe fungerer kriminalfiktionens 'verneinung': det er *ikke* (blot) et cigaretskod eller et lig men derimod et tegn, et udtryk for noget helt andet. Men hvis alt bliver gådefuldt og ikke henviser til definerbare objekter, kan udtrykkene ikke mere opretholde deres transitfunktion. Det medfører, at ladningerne og betydningerne stopper hos enkeltudtrykkene. Og samtidig bortfalder reelle eller virtuelle muligheder for handling.

Overfor de 'neurotiske', projektive lystgevinster står der en række 'psykotiske', der understreger de passive lystgevinster. Med disse sker der en recycling af projektionen, en tilbageføring mod subjektet.

d. Melankolsk melodrama

I vadestedet for denne tilbageføring kunne man måske sige, at man finder melodramaet og dets stærkere form tragedien. Her projiceres følelserne først over mod et objekt, hvorefter dette objekt destrueres –

ved død eller på anden vis. Herved frigøres igen de projicerede energier, og Læseren kan indoptage de følelser, der før var bundet til det reelle objekt, ved at indoptage det nu irrelle objekt og dets ladninger. Bestselleren *Love Story* er ét markant eksempel på denne fremgangsmåde, og jeg har i *Melankoliens potens*¹⁴ beskrevet en anden moderne form. Det er under de nuværende kulturelle betingelser hyppigt en kvindelig genre, uden at man derfor behøver at tro at der er tale om en evig pelle-haleløs-begrædelse. Mens den reelle sorg er en bearbejdelse af et reelt tab, kan den fiktive melankoli tværtimod være udtryk for en særdeles magtfuld vilje til beherskelse af objektet ved inkorporation. Sammenhængende hermed forstærkes det metaforisk-fetichistiske indslag, da der jo er tale om forsøg på at slette forskellen subjekt-objekt. Denne slettelse sker imidlertid her for første gang ved en delvis slettelse af omverdenen i den melankolske projektionstilbage-trækning. Reaktionen er også autoerotisk, gråd, hulken osv., medfører opløsthed, der igen markerer en manglende frontdannelse mod omverdenen. Gråden er en helt originær kompensatorisk autoerotisk driftkanalisering ved konfrontationen med den generelle mangel, og udøves fra første levesekund. I melankoli etc. fastholdes imidlertid senere livsaldres subjekt-objekt-skel som psykisk skel, selvom skellet ophæves som skel mellem jeg og omverden. Sagt på en anden måde: skellet mellem subjekt og objekt fastholdes som en perceptorisk forskel, men ophæves som en forskel, der muliggør medierende handlinger. Bortfaldet af handlingsaspektet fremtvinger irrealis.

Melodramaet behøver dog ikke at ende med objekttab, en række romantiske kærlighedsromaner og hjertebøger leger måske kun med tanken, og de elskende forenes slutteligt i den fiktive virkelighed. Men fiktionens-aksen tenderer mod at ligne identifikationsaksen ved nedtoning af handling til fordel for øm identifikation.

e. Paranoid-passiv horror-fiktion

Den egentlige omvendning fra aktiv til passiv subjektivitet og til psykotisk resensualisering af subjektet sker dog først med den paranoide horror-fiktion. Her sker der et sammenbrud for statueringen af et passivt projektionsobjekt, og i stedet opstår der aktive og truende 'antisubjekter'. Omverdenen befolkes med forfølgende, fortærende og opslugende *subjektiviteter*, der truer fiktionssubjektet og derved læser-subjektet. Litterært formidles denne paranoide horror hyppigt i 1. person¹⁵ for at forstærke subjekttematiseringen. Mens krimien hav-

de 'deep focus', aktive projektioner ind i et dybt handlings- eller tænkerum, får man i horrorfiktionen i stigende grad 'shallow focus'. Vi behøver bare at tænke på mørkerædsel. Når den fjernsanselige kontrol og projektion dæmpes om natten, medfører det for mange mennesker forhøjet nærsanselig aktivitet. De får kuldegysninger og myrekryb, dvs. forstærket autoerotisk bevidsthed og afløb. Bortfald af objektverdenen sætter subjektet selv som potentielt objekt, hvilket peger på, at det hyppigt kan være hensigtsmæssigt at opfatte 'fortrængning' som en udadrettet projektion, ikke som årsagen til projektionen.¹⁶

Livshistorisk set er de passive lystgevinster ældre end de aktive. Det er derfor ikke mærkeligt at subjekterne 'regrederer' til disse når aktive-objektrettede blokeres. Det er derfor heller ikke mærkeligt, at anti-subjekterne hyppigt har incestuøs karakter, da roden til de incestuøse bindinger lægges i en periode, hvor subjektet er passivt i forhold til de plejende personer. Det incestuøse præg er især udpræget i mange kvindelige forfatteres bearbejdning af temaet, hvor forfølgerne er midaldrende mænd og de forfulgte 20årige kvinder.¹⁷ Mens der i krimien var en symbolsk motorik, er der nu symbolsk motorisk blokering, der forøger den nærsanselige opladning. Fiktionssubjekterne føler sig lammede, uden evne til aktiv omverdenskontrol. Formelt sker den forøgede selvoplevelse i front mod omverden, vasomotorerne lukkes i bleghed, ophidselsen afledes i gysen, skælven, gåsehud, myrekryb osv. Denne leg med ambivalensen af lyst og angst overfører den passive hengivelse kender man fra forlystelsesparkerne med deres talløse instrumenter til nedbrydning af aktiv, subjektiv omverdenskontrol, dvs. til regressiv passivitet (f.eks. gynger, rutschebaner, spejlkabinetter til nedbrydning af spejlidentitet etc.). Den paranoide horror visualiseres hyppigt oralt (sugende munde, jfr. vampyr og Dracula). Der er tale om en ekstrem leg med verneinung, hvor der på bagsiden af ethvert forbud, enhver fortrængning, enhver hævde af ulyst er en tilsvarende lyst: jo mere skrækkelig og slimet, des mere effekt. Truslen mod kroppen fungerer som resensualisering af krops-overfladen i en polymorf-pervers lysttilfredsstillelse. Ved nedbrydningen af den centraliserede projektion sker der endvidere en forøget morcellering af verden. Når verden »falder fra hinanden« feticheres stofligheden. Det kan man f.eks. se i den tyske ekspressionistiske film. Dette sammenbrud af fiktions-projektions-aksen bevirker – i forening med det typiske shallow focus – at horror-film er mere lyrisk-døde og mættede end kriminafiction, jfr. dog den ovenfor omtalte ekstreme ufocuserede form der står som en overgangsform til horrorfiktionen.¹⁸

Freud knytter paranoia til fortrængt homoseksualitet, hvad der dog

virker altfor generelt; i det omfang at endemålet for den paranoide projektionstilbagestrækning bliver den egne kropslighed, javel, men ellers har f.eks. ungdoms-paranoia-horror hyppigt incestuøs karakter. På én og samme tid resensualiserer og fortrænger horror-fiktionen erindringsspor tilknyttet de tidlige passivt-incestuøse fascinationer, jfr. Anna Freuds *Jeg-et og forsvarsmekanismerne*. Freud taler i *Das Unheimliche* om det fortrængtes genkomst. Modgiften mod paranoid horror er retablering af handlingsmuligheder og af signifiant-kæder, projektiønskæder. Det kan ske ved hjælp af ritualer, besværgelser, ved indføring af minimale kausal-elementer som hvidløg og kors, eller mere omfattende ved falliske rituelle gennemboringer etc. Derved retableres fiktiønsaksen, 'handlingen'.

En særlig underart af horror opstår ved verfremdung af de libidinøse besættninger af den umiddelbare tingsverden. Projektiønen ind i overgangsobjekter brydes, f.eks. ved at kaos, dæmoniseringer og katastrofer bryder ind i den hjemlige hyggelige tingsverden. Børnenes bamser bliver dæmoniske og de voksnes dagligdags tingsverden bliver truende (Spielbergs film er således uhyre ofte bygget op omkring sådanne situationer). Fremmedgørelsen og opløsningen betyder dels en frigørelse af de følelser, der er bundet i de infantile overgangsobjekter, dels en 'likvidering' af de følelser, der er bundet i de voksnes tingsverden. Gennem denne likvidering forvandles de fetichistiske besættninger til 'likvider' i Læserens lystøkonomi.

f. Den skizoide horror-fiktion

Mens den paranoide horror var fremherskende i fiktion og biograf fra gennembruddet af det borgerlige samfund i slutningen af det 18. årh. og indtil for en ca. 25 år siden, er den nu ved at blive afløst af den skizoide. Den paranoide horror udspillede sig omkring sammenbruddet af projektiøns- og handlingsaksen og dette sammenbrud havde sin årsag i sammenbruddet af fortrængningen af kropslighed. Den skizoide horror-fiktion udspiller sig derimod omkring sammenbruddet af såvel projektiønsakse som identifikationsakse. I den skizoide horror sker der en meget mere omfattende og diffus opløsning af den objektive verden. Og mens den paranoide horror hyppigt er koblet til bindinger til og forsvar mod drift/motorik etc., er den skizofrene hyppigere koblet til tilbagestrækning af ømt-identifikatoriske projektiøner. Det er vanskeligt at identificere klare fiktiøns subjekter, hyppigt er der en total sammenhængsløshed mellem udtryk og indhold.

F.eks. kan englebørn vise sig at være besat af satan, helten eller hans gode ven er pludselig udklækningsanstalt for 'det', 'er' faktisk pludseligt blevet til det onde, kroppe eksploderer eller imploderer osv. Nedslagtninger af kvinder, gamle og børn hører til dagens orden, rare familievovser bliver frådende uhyrer.

I klassikeren *The Texas Chainsaw Massacre* er der ingen grænser for, hvilke fiktionssubjekter der med nødvendighed gøres til slagte-objekter. Læser-seer-subjektet er derfor som overlevelsestrategi nødt til at trække sine projektioner helt tilbage til bevidsthedens fjernsanselige aspekter. Nu kan han så følelseskold og uidentificerende se, hvordan lemmerne falder, fordi forbindelserne mellem de visuelle perceptor og kropssansninger såsom smerte er blokeret. Dvs. der sker en total tilbagevenden til en blot perceptorisk tilværelsesholdning: motorikken er blokeret, nærsanseligheden ligeledes. Der er ingen identifikation med fiktivt subjekt og der er ingen objektrettede, projicerede emotioner. I aspekter kan den skizoide horror ligne de melankolsk-grandiose fortæring, som man kender fra katastrofefilm om samfundets eller jordens undergang, men i disse eksisterer der som regel afgrænsede, gode fiktionssubjekter, der kan vampyrisere distinkte objekter. Den skizoide horror har netop karakter af en total opløsning af såvel subjekter som objekter. Og alle besætninger, også fra hovedparten af Læserens krop, trækkes tilbage og ind i bevidsthed-fjernsanselig perception. Som de andre psykotiske fiktionsformer har den en 'lyrisk-mættet' overflade p.gr.a. manglende fortrængning og projektion. (Selvom man kunne sige at den skizofrene fremstilling var den totale underkastelse under det totale overjeg, dødens, materialismens, den usubjektive nødvendigheds tingsliggørelse af subjektet).

Hvis man skulle give en 'positiv' fortolkning af denne fiktionsforms stigende omfang og udbredelse kunne man måske se den som en modgift mod en over-besætning af ømt-identifikatoriske relationer. Der sker en midlertidig tilbagetrækning til førsymbolske tilstandsformer. Man kan sammenligne det med den stigende benyttelse af pornografi som et nødvendigt element til en opløsning af ømt-identifikatoriske besætninger. Den negative fortolkning ville derimod ikke lægge vægt på funktionen, men derimod se den psykotiske horror som en 'realistisk' 'afspejling' af en socialpsykologisk krise.

Komik – den gode psykose

Komedie og farce er på mange måder beslægtet med de psykotiske fiktionsformer, men i deres effekt radikalt forskellige. Den humoristi-

ske effekt består ligesom i psykosen i en tilbagetrækning af projektion og identifikation. Man får en besparelse ved at opgive at identificere sig med den klodrian, der gør en række ting der, hvis man ikke i latteren trak identifikationen tilbage, har en pinlig lighed med træk hos læseren. Der er svag etablering af fiktions-objekt, og næsten alle forsøg på fikcionalisering af det humoristiske kræver sammenvævning med andre fiktionsformer. Identifikationen kan f.eks. som i den nyatiske komedie ske ved etableringen af et erotisk projekt af action- eller melodrama-typen, eller tilsvarende i farcen ved en vis identifikation med hovedpersonernes begær efter penge, sex eller berømmelse. Læseren foretager en vis identifikation med et komisk-fiktivt subjekt, der bærer læserens projektioner af negativt-pinlige eller stærkt lystne aspekter. Derefter/samtidigt sker der en degradering af fiktions-subjektet, som fører til en partiel eller fuldstændig ophævelse af identifikationen. Det kan f.eks. ske ved en mekanisering og tingsliggørelse af det komiske fiktionssubjekt. I tegneserier m.v. antager figurerne f.eks. direkte stoflig form (katte får radiatorform osv), men ellers er alle former for automatismer med til degraderingen. Herved kan Læser-subjektet trække sin identifikatoriske projektion tilbage. Det kan – evt. i identifikation med medtilskuere – hånligt identificere sig med overjegets afvisning af Fiktionssubjektet, og lystent le over de pinligheder, han ikke selv begår, den død eller smerte der ikke er Læser-subjektets egen. De åbne vasomotorer og det hjerteligt autoerotiske spændingsafløb ved latter peger på, at tilbagetrækningen af projektionen ikke sker i angst for omverdenen.

I melankolien sker projektionstilbagetrækningen ved en irrealisering af objektet: denne krop er død og lever kun i min bevidsthed. Men projektionen fastholdes til den inderliggjorte form. I komikken er der omvendt tale om en formmæssig irrealisering af fiktionssubjektet og fiktionsobjektet, en lystfyldt sløjfning af identifikationen med den fiktive verden. I modsætning til horrorfiktionen indebærer det en irrealisering af potentielle trusler og farer. I momentan almagt fornægter læseren enhver mulighed for, at han kan have et 'spejlbillede', dvs. at hans krop har en objektiv-fysisk dimension, der kan blive objekt og dermed underkastet lidelser. Læserkroppen er ren lyst, dvs. egl. ren bevidsthed overfor en grotesk stoflig andethed, der ikke kan spejle.¹⁹

Det er en kendt sag, at doseringen af humor, degradering af fiktionssubjekt, er vanskelig. Hvis læseren ikke kan trække sine identifikatoriske projektioner tilbage vil humoren – som det ligger i udtrykket: jeg ved ikke om jeg skal le eller græde – slå over i andre former, tragedie, horror osv. Komiske former er langt mere afhængige af den

specifikke tilskuers psyke end andre fiktionsformer. Det skyldes de særlige identifikations/fornægtelses-strukturer og er hyppigt afhængig af den alternative identifikation med medtilskuere, jfr. dåselatteren i TV-komik der skal forankre tilskueren i en kollektiv læseposition. Ved symbiotisk at identificere sig med det øvrige publikum, kan læseren sløjfe forestillingen om den lidelsesvoldende anden, om egen stofflig identitet. Mange paranoide horror-sager kan læses og er til tider tænkt som parodiske og kan læses både som humoresker og som horror-vækkere afhængig af identifikationsgrad. Mange former for pornografi kan ses som variationer af det komiske ved understregningen af kroppens tingslighed (f.eks. ved overforstørrelse af kønstræk) og ved blottelsens understregning af at fiktionssubjektet reelt er et kropsligt objekt, over for hvilket en bevidsthedsmæssig-identifikatorisk relation kan suppleres med en relation baseret på forskel. Humoren er den glade accept af splittelse og forskel, mellem bevidsthed og krop, mellem jeg og den anden. Betingelsen for den glade accept er, at den lystne bevidsthed er den eneste virkelighed. Det andet derimod, kroppen som objekt og del af en fysisk virkelighed, skal fremtræde som grotesk irreel.

Fiktion og funktionsanalyse

I det foregående har jeg skitseret en række sammenhænge mellem fiktionsformer og emotioner. Hensigten har ikke været en teoretisk 'naturalisme' (mennesket er blot tarme og kød), men derimod at forsøge at analysere sammenhænge mellem emotioner og stofflig-strukturelle former. Fremgangsmåden er beslægtet med den affektive analyse: hvordan virker teksten, men adskiller sig fra denne ved at forsøge at anlægge et *funktionelt* helhedssyn på forholdet mellem læseren som en psykofysisk totalitet og teksten. Særlig når det drejer sig om at forstå den funktion, som tragedie, horrorfiktion og andre umiddelbart ulystprægede tekster har, må en immanent indholdsanalyse suppleres med en beskrivelse af samspillet mellem tekstbetydning og læser. Formelagtigt kunne man sige, at fiktionen ikke repræsenterer verden eller mennesket. Den fungerer som meget konkrete, menneskeskabte mediationer af subjekt og verden. Tekstens betydninger fungerer aldrig i de objektive betydningers subjektløse renhed, men kun i et væv af altid allerede socialiserede og emotionaliserede betydninger for en bevidsthed i en krop i verden.

Noter:

1. Serialisering: sammenbringning af personer på grund af en fælles målsætning, hvis realisering ikke kræver nogen interaktioner mellem individerne, f.eks. personer der venter i kø på en bus eller sidder ved siden af hinanden i et teater eller en biograf eller foran en TV-skærm. Begrebet stammer fra Sartre.
2. Når man skærper den umættede henvisning hinsides bristepunktet, bryder den henvisende funktion dog sammen til fordel for fetischistisk immanens. Som når man skriver en kriminalroman med en gåde i hver linje og læseren opgiver løsningen af mysteriet til fordel for en fetischistisk nydelse af den stadige strøm af gådefulde elementer. Om Barthes' æstetiske sammenhæng med fetischistiske oplevelsesformer se *Peter Larsen: Øjenlyst: Det private øje* (work in progress).
3. publ. i *Lystmord*, Kbh. 1984.
4. bl.a. i *Playing & Reality*, London 1971.
5. I *Hinsides lystprincippet* (*Jenzeit's des Lustprinzips*, 1920).
6. Bl.a. i *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (i *Écrits*, 1966).
7. En hel konkret tematisering af denne problematik finder man i TV-serien *The singing Detective*, (vist af DR 1987), hvor en forfatter ikke alene har mistet herredømmet over motorikken, men også har en eksem, der gør hele hans kropsoverflade til sår; til gengæld har han kraftige fiktive dagdrømme.
8. Læser sammenfatter her alle receptionspositioner, hvadenten der er tale om en egl. læser, en tilskuer eller en tilhører.
9. De mest udarbejdede iscenesættelser af musikens karakter af diakron udskydelse er det 19. århs. store symfoniske værker, fra Beethoven og fremefter, med musikalske spændingsbuer på op til en times varighed; helt parallelt til samtidens romankunst med dens udstrakte narrative udskydelsessystemer.
10. I *Morphology of the folktales*. At folkeeventyret handler om mangel og dens afhjælpning har især Greimas synliggjort i sin formalisering af Propp's folkeeventyrmodel i *Sémantique Structurale*, 1966.
11. Greimas har i *Sémantique Structurale* beskrevet en traumeovervindelse i og med en opbygning af narrative strukturer og forløb. Og antyder dermed de narrative strukturers forbindelse med grundlæggende, men ikke-medfødte psykiske strukturer.
12. I de meget sofistikerede, 'psykologiske' kriminalgøteller antydes der ganske vist på mere eller mindre freudiansk vis at der nok alligevel er en skjult forbindelse mellem dektektiv og forbryder, f.eks. en sammenhæng som mellem overvej og id, men denne indsigt forhindrer normalt ikke en opretholdelse af fortællingens tematisk-strukturelle fortrængning og udgrænsning af sanselighed og positiv objektrelation.
13. Mens der i hysterien sker en fortrængning af såvel udtryk som indhold, kan tvangsneurosen tillade at udtrykket, men ikke indholdet kommer til bevidsthed. Denne effekt kalder Freud 'isolering'.
14. I *Kultur & Klasse* nr. 56.
15. F.eks. Poe's *The Pit and the Pendulum*, Bram Stoker's *Dracula* ligesom horrorsekvenserne af Doyle's *The Hound of the Baskervilles* har fortælleren, dr. Watson, som fremskudt handlende og potentielt offer.
16. Idet man ellers måtte opfatte enhver perception af omverdenen som en 'fortrængning' af kroppen.
17. Lige fra den paranoide horror-fiktions klassiker, Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho* 1794, til Karen Blixens *Gengældelsens vej* 1944.

18. Disse overgangsformer er iagttagelige f.eks. i Doyles forfatterskab hvor der på et tidspunkt sker en hel eller delvis opløsning af kriminalfiktionen til fordel for horrorfiktion, jfr. Grodal: *Sherlock Holmes – En professionel voyeur*, in *Lystmord*, Kbh. 1984.
19. Sammenhængen mellem på den ene side kroppen som lidelse og på den anden side kroppens genstandsgørelse i og med at den kan gøres til objekt for den anden, at den er en lige så genstandsagtig stoflighed som ens egne billeder af den stoflige omverden, er kraftigt markeret i den kristne syndefaldsmyte. Lidelsen og synden kommer ind, da Adam og Eva kan forestille sig at Herren ser dem som *nøgne*, som en ydre, tingslig specificitet. For en uddybning af komikproblemet se iverdrikt Grodal: *Skam, latter og kønskamp*, i nærværende nr. af K & K.